

Lichamen zonder metaforen

De films van John Cassavetes

39

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Volgens de briljante analyses van Ray Carney (1994: 3) wordt het oeuvre van de Amerikaanse ‘*independent*’ cineast John Cassavetes gekenmerkt door een radicale breuk met (in Carneys termen) de *essentialiserende, metaforiserende en subjectiverende tendensen* van de klassieke Hollywoodiaanse cinema. Het komt erop neer dat de kijker wordt gestimuleerd om de stap te zetten van het fysieke en het concrete naar het metafysische en het abstracte (zie ook Kravanja 2011: 68-69).

In de klassieke Hollywoodfilm wordt de perceptuele chaos van de door de camera vastgelegde realiteit afgevlakt tot een abstract geheel van heldere essenties en verklarende metaforen die de kijker moeiteloos kan interpreteren. Dat vertaalt zich onder meer in de wijze waarop filmmakers allerlei stilistische hulpmiddelen aangrijpen om de innerlijke en subjectieve gevoelens van de personages schematisch samen te vatten en te vertalen naar een overzichtelijk audiovisueel schouwspel. De oppervlakte is er nooit louter om zichzelf, maar handelt steeds verwijzend, in dienst van een ‘diepere’ betekenis. De inhoud van de filmische wereld is steeds de inhoud van iets anders (met name het bewustzijn van de personages). Objecten en gebeurtenissen worden gereduceerd tot uiterlijke tekens van innerlijke toestanden. In het Hollywoodiaanse universum staat betekenis kortom gelijk aan abstracte betekenis. Ze biedt zich conceptueel aan en zelden concreet.

Hiertegenover, zo beargumenteert Carney, staat de cinema van John Cassavetes. In films zoals *Shadows* (1959), *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *A Woman Under the Influence* (1974) en *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) wordt deze conceptuele ordening van de realiteit ondermijnd.

Objecten en gebeurtenissen laten zich niet gemakkelijk schematisch onderbrengen onder de noemer van concepten. Wat de kijker krijgt, is de ruwe densiteit van de oppervlakte zonder meer, de realiteit zoals die verschijnt in haar meest pure en ongeschonden vorm (i.e. zonder verwijzing naar iets anders dan zichzelf). Opgelegde statische concepten en abstracties worden ingeruild voor percepties, excentrieke gedragingen en lichamelijke expressies. In de films van Cassavetes valt betekenis bijgevolg samen met het lichamelijke en het concrete.

In deze korte bijdrage wensen we deze tegenstelling nader te analyseren. Meer bepaald wensen we deze twee systemen van betekenisvorming te herdefiniëren in termen van de metaforische toepassing van *image schemas*. Zoals al toegelicht in twee vorige artikels in dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2012a, 2012b) spelen *image schemas* een fundamentele rol in de conceptualisering van abstracte betekenis. Als zeer schematische en preconceptuele patronen van onze sensorische ervaringen en perceptuele interacties met de wereld brengen *image schemas* orde en structuur



John Cassavetes

aan de ante-filmische realiteit. Ze dwingen het denotatieve naar de achtergrond en creëren zo de nodige connotatieve ruimte waarin conceptuele begrippen zich metaforisch uiten. In de westerns van John Ford, bijvoorbeeld, zagen we al hoe het *container schema* en zijn ruimtelijke attributen 'binnen' en 'buiten' metaforisch werden aangewend om de thematische tegenstelling tussen wildernis en beschaving formeel tot uitdrukking te brengen (Coëgnarts en Kravanja 2012b). *Image schemas* slaan zo de brug van het fysieke en het lichamelijke naar het metafysische en het conceptuele. In die zin beantwoorden ze aan een eigenschap die Carney als kenmerkend beschouwt voor de klassieke Hollywoodiaanse cinema. Merk op dat de conceptuele betekenis, zoals hier beschreven in termen van *image schemas*, gelijk staat aan belichaamde betekenis. Betekenis komt immers tot stand via de metaforische bemiddeling van het lichaam. Het conceptuele put uit het ruimtelijke en het fysieke om zich metaforisch te articuleren. Lichaam en geest vallen onherroepelijk samen (Lakoff en Johnson 1999).

Het mag de lezer duidelijk zijn dat deze vorm van lichamelijke betekenis niet hetzelfde is als de lichamelijke betekenis die Carney uitdrukkelijk associeert met de films van Cassavetes. In de klassieke Hollywoodfilm staat het lichamelijke steeds in dienst van iets anders, nl. de conceptuele betekenis die ze op een metaforische manier wenst uit te drukken. Het lichamelijke uit zich schematisch en structureel in de gedaante van *image schemas*. In de films van Cassavetes daarentegen behoudt het lichamelijke steeds zijn integriteit en complexiteit. Het verwijst enkel naar zichzelf, zonder enige metaforische aanspraak te willen maken op een conceptuele vorm van betekenis.

In de veronderstelling dat het ene systeem verhelderd wordt door de verschillen met het andere te bestuderen, laten we in wat volgt beide systemen van lichamelijke betekenisvorming met elkaar contrasteren. We starten met een korte analyse van een scène uit *Citizen Kane* (1941) als illustratie van de klassieke Hollywoodcinema en een voorbeeld van abstracte betekenisvorming via de metaforische uitbreiding van *image schemas*. Vervolgens gaan we over tot een bespreking van de tegenpool en trachten we een antwoord te formuleren op de vraag hoe lichamelijke betekenis zich articuleert in de beelden van de films van John Cassavetes.

Klassiek Hollywood: de 'boarding house'-scène uit *Citizen Kane* (1941)

Als prototypevoorbeeld van metaforische betekenisvorming in klassiek Hollywood verwijst Carney onder meer naar de 'boarding house'-scène uit *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Die beschrijft het moment waarop de ouders van de jonge Kane hun zoon afstaan aan Mr. Thatcher. In wat volgt analyseren we visuele aspecten van deze scène in termen van *image schemas* en tonen we aan hoe deze metaforisch de brug maken van het concrete naar het conceptuele.

De film toont een algemeen beeld van Charles Foster Kane als achtjarige jongen. Hij speelt alleen in de sneeuw. De camera verplaatst zich vervolgens via een achterwaartse beweging doorheen het raam van Mrs. Kanes 'boarding house' van buiten naar binnen. De camera isoleert de jonge Kane en plaatst hem nu centraal tussen zijn moeder en Mr. Thatcher, de voogd die Kane zal weghalen van zijn huis en ouders. De aanwezigheid van het raam markeert een scheiding en vestigt zo de ruimtelijke termen 'binnen' en 'buiten' in hetzelfde beeldkader. Via intra-frame montage articuleert het *container schema* zich in de filmbeelden. De realiteit voor de camera wordt gestructureerd en bereikt zo een eerste vorm van verdichting en schematisering die essentieel is om de overstap te maken van het fysieke naar het metafysische, van het concrete naar het conceptuele. De uitgekiende beeldcompositie en de zorgvuldige ruimtelijke configuratie van de personages (in het Engels ook wel 'blocking' genoemd) is niet willekeurig, maar is consistent met de denk- en gevoelswereld van de protagonisten. De uiterlijke werkelijkheid valt samen met de innerlijke condities van de personages. Merk op dat deze betekenis zich quasi onmiddellijk aandient. Een simpele blik op de mise-en-scène volstaat om de betekenis van het gefilmde te vatten. Door de aangereikte structuur van het *container schema* worden de ruwe plooiën van de filmische realiteit gladgestreken en ruilt de film op geheel transparante wijze de manifeste inhoud (de gebeurtenissen en objecten in de filmische realiteit) in voor een latente, diepere betekenis (de gevoelswereld van de personages).



In een daaropvolgende handeling draait de moeder zich om, weg van het raam. Ze begeeft zich vanuit het centrum naar de voorgrond, om vervolgens rechts in beeld plaats te nemen aan een tafel waar de overhandiging van haar zoon formeel zal worden ondertekend. Ook hier hecht de film een ordening aan de visuele ruimte door ditmaal het schema van *centrum en periferie* metaforisch uit te breiden naar de innerlijke toestanden van de personages. Dit schema kent zijn fysieke oorsprong in de ervaring van het lichaam als centrum en die van het perceptuele veld als periferie, en stelt dat een waargenomen object aan inten-

siteit wint naarmate het het centrum (be)nadert (Johnson 1987: 124-125; Deane 1995). In deze specifieke filmbeelden wordt het centrum ingenomen door de moeder. Zij bevindt zich het dichtst bij de camera. Mr. Thatcher houdt zich als tweede partij op in het midden van de dieptelijn. Hij heeft het meeste invloed op Mrs. Kane. Dit in tegenstelling tot de vader die als derde partij de periferie inneemt en wordt weggeduwd tegen de linker beeldrand. Door de dieptescherptefotografie van Gregg Toland is de jonge Kane nog steeds zichtbaar in de achtergrond van het beeld. De vader probeert nog tussenbeide te komen door naar de voorgrond te treden en aan intensiteit te winnen – een poging die formeel wordt ondersteund door de camera die even omhoog tilt – maar tevergeefs. Hij verliest opnieuw zijn positie en wordt weer naar de periferie verbannen, om zelfs even volledig *uit* beeld te verdwijnen wanneer de moeder de overeenkomst ondertekent. De film keert zo even terug naar het *container schema* waarbij ditmaal niet het raam maar het filmkader optreedt als begrenzing tussen enerzijds Mrs. Kane en Mr. Thatcher en anderzijds de vader, die zich letterlijk buiten de ‘container’ begeeft (i.e. buiten beeld), en dus buiten de overdracht.

Tot slot keert de moeder via de dieptelijn terug naar het raam en haar zoon op de achtergrond. Ze wordt opnieuw centraal in beeld gebracht. De emotionele betrokkenheid van de moeder met haar kind, dat zich ook centraal bevindt, wordt ruimtelijk geaccentueerd. Beide entiteiten overlappen elkaar ruimtelijk. Via het ruimtelijke schema van *convergentie en divergentie* maakt de film de overstap naar het gevoelsmatige en subjectieve niveau (i.e. de emotionele band van de moeder met haar kind). Ook hier weer maakt de betekenis onmiskenbaar deel uit van de denk- en gevoelswereld van de protagonisten. De mise-en-scène vormt een uiterlijk teken van een innerlijke relatie. De scène eindigt met een expressieve opname van de voorzijde van haar gezicht. Door de geringe afstand met de camera neemt ze opnieuw aan intensiteit toe. Het schema van *centrum en periferie* herhaalt zich. De moeder domineert de visuele ruimte.

Belichaamde betekenis in de films van John Cassavetes

In de ‘*boarding house*’-scène uit *Citizen Kane* worden de personages zorgvuldig georkestreerd volgens een duidelijk opgelegde, hiërarchische en schematische indeling. De ruimtelijke posities van de personages liggen vast volgens een door de cineast en zijn creatieve medewerkers vooraf gedefinieerde visuele blauwdruk. Hier stemt niet de camera zich af op de acteurs, maar passen de acteurs zich aan de camera aan. Deze ‘*blocking*’ van de personages in de filmische ruimte is immers nodig om tot een conceptuele en abstracte vorm van betekenis te komen.

In contrast met dit Hollywoodiaanse systeem van abstracte betekenisvorming staat het concrete ‘systeem’ van John Cassavetes. Al willen de aanhalingstekens ons erop wijzen dat er niet echt sprake



is van een systeem. Zijn films vallen immers buiten elke vorm van conceptualisering en schematisering. In plaats van statische patronen, vaste schema's en transparante structuren – als tekens en dragers van een 'diepere' betekenis – wordt de kijker geconfronteerd met de ruwe, ongepolijste oppervlakte van het leven zelf in al haar lichamelijke complexiteit en excentrieke meerstemmigheid. De betekenis staat niet vast, en is niet gefixeerd in een of ander abstract schema, maar wordt gevormd in de concrete lichamelijke ervaring. De films van Cassavetes ondermij-

nen elke poging tot een analytische en conceptuele analyse ervan. Ze bieden weerstand met het oog op het behoud van de lichamelijke integriteit. Verwijzend naar *Faces* schrijft Carney (1994: 84) hierover het volgende:

'The embodied nature of meaning in Cassavetes' work makes it extremely difficult to deal with it conceptually or analytically. Most of the meanings in *Faces* are created not verbally or abstractly but through assertively nonabstract, nonsystematic forms of expression: eccentric, unpredictable, jerky movements of the bodies in motion and collision; the pulsing expressions on their faces; the weird, sporadic gestures; and the fluctuating vocal tones. This sort of embodied, enacted knowledge defies intellectual analysis. It is too fugitive and darting to be glassed in terms of general categories of understanding. It won't hold still long enough for us to take a conceptual snapshot of it. And its tangibility resists abstract analysis. In the face of such robust, concrete physicality, thought is stymied; feeling is the only human capacity quick and capacious enough to deal with this material.'

De weigering van de filmbeelden om zich over te leveren aan een of andere conceptuele en hiërarchische indeling uit zich op verschillende manieren: van de weigering te werken met gesloten en transparante plotstructuren tot de problematisering van het verschaffen van expositie omtrent de personages. Deze kenmerken zijn typerend voor de moderne cinema als geheel. Wat de cinema van Cassavetes echter uniek maakt, ook ten aanzien van een groot deel van de moderne cinema, is de afwezigheid van conceptuele metaforen en *image schemas* in de vormgeving. Ook in het oeuvre van een modernistische cineast zoals bijv. Michelangelo Antonioni ontbreekt de expositie, maar onderkennen we wel de metaforische uitbreiding van *image schemas* in de formele structuur van de filmbeelden (voor een metaforische toepassing van het *source-path-goal image schema* in de film *Professione: Reporter* (1975) zie Coëgnarts en Kravanja 2012a: 91-92). In de films van Cassavetes daarentegen zijn dergelijke metaforische schema's moeilijker te ontwaren. Wat de filmbeelden bieden, zijn *lichamen zonder metaforen*.

In wat volgt wensen we deze breuk met de klassieke Hollywoodcinema (maar ook met heel wat andere cinema) formeel te typeren aan de hand van drie algemene esthetische principes die we hier als volgt zullen benoemen: het principe van *gelijkheid*, het principe van *interactie* en het principe van de *materialiteit of uitwendigheid van taal*. Deze principes trachten een antwoord te formuleren op de vraag hoe de lichamelijkeheid zich articuleert in de cinema van Cassavetes.

Gelijkheid

Het eerste principe is structureel van aard en beschrijft de manier waarop de afzonderlijke personages zich tot elkaar verhouden. Waar in het klassieke Hollywoodsysteem niet zelden een piramide-structuur wordt gehanteerd waarbij de onderlinge relatie tussen personages wordt gekenmerkt door



van Josef Von Sternberg), maar komen iedereen toe. Door deze gelijkheid in de vormgeving valt elke schematische discriminatie weg. Het resultaat is een willekeurige, maar volstrekt democratische aaneenrijging van naakte expressies, gezichtsuitdrukkingen en lichamelijke gedragingen waar geen enkele rangorde in te onderscheiden valt.

Interactie

Het tweede principe beschrijft de mate waarin de integriteit van de filmische ruimte van een personage wordt geschonden door de interactie met andere personages. In de 'boarding house'-scène uit *Citizen Kane* beschikt elk personage als het ware over zijn of haar eigen privéstukje filmische ruimte. Mrs. Kane en Mr. Thatcher, de vader, de jonge Kane, allen leven ze volledig geïsoleerd in hun eigen filmische wereld. De dieptefotografie en ruimtelijke 'blocking' houden de personages klem in een patroon van schematische verschillen, en neutraliseren daardoor elke mogelijkheid tot echte interactie. Deze verdichting en reductie in een schema is nodig, omdat hierdoor de brug wordt gemaakt naar het conceptuele niveau. In de films van Cassavetes daarentegen is er geen sprake van een dergelijke geprivilegieerde indeling van de filmische ruimte, maar wordt mede door de semidocumentaire stijl de integriteit van iemands persoonlijke ruimte met de regelmaat van de klok geschonden. In *Faces*, een film die overwegend uit *close-ups* bestaat, wordt de filmische ruimte van een personage voortdurend verstoord door de lichamelijke aanwezigheid van andere personages. Het ene personage treedt voortdurend in interactie met het andere. Dat uit zich onder meer in de manier waarop allerlei lichaamsdelen zoals een schouder of een hoofd binnendringen in de filmische ruimte van een personage. Hoewel deze lichaamsdelen doorgaans minder expressief zijn in vergelijking met bijv. het gezicht of de handen, dragen ze bij tot een fysieke spanning die veel minder voorkomt in de klassieke Hollywoodcinema.

De materialiteit of uitwendigheid van taal

Het derde principe tenslotte heeft betrekking op de relatie tussen inhoud en vorm van de talige expressies van de personages. In de klassieke Hollywoodcinema dient taal zich hoofdzakelijk conceptueel aan, en fungeert ze als expositiemiddel om betekenisvolle informatie mee te delen over het verhaal en de personages. De akoestische en fysieke geluiden die de personages uiten (i.e. de materie) verwijzen naar een onderliggende inhoud die betekenisvol is voor het verloop van het verhaal, de expositie van informatie over personages enz. Betekenis manifesteert zich als een soort afgeleide intentionaliteit. De intentie van de filmmakers om conceptuele en narratieve informatie vrij te geven over het verhaal en de personages wordt overgedragen op uiterlijke tekens en symbolen (i.e. de dialogen van de personages). De communicatie is geslaagd wanneer het publiek deze intentie herkent. Of nog: wanneer de filmmaker erin slaagt via de dialogen begrip te produceren in de kijker omtrent deze intentie. Dat vereist onder meer dat de communicatie op een heldere en transparante manier



Husbands

gebeurt. Zoniet dreigt de intentie onherkenbaar te zijn en bestaat het gevaar dat de kijker de kennis mist die noodzakelijk is om het verhaal en de motieven van de personages te begrijpen. Merk ook hier weer de verwantschap op met de vormgeving. In overeenstemming met de mise-en-scène en de beeldregie staan de dialogen van de personages als fysieke uitingen in dienst van een schematische en conceptuele vorm van betekenis. Het woord maakt steeds de overgang van materie naar betekenis.

In de films van Cassavetes daarentegen staat de taal minder symbool voor een conceptuele inhoud. Hoewel in de dialogen nog een zekere narratieve inhoud te onderkennen valt, wordt deze inhoud veeleer tot een minimum herleid. De intentie om via de taal van de personages de brug te slaan naar het conceptuele manifesteert zich minder nadrukkelijk. Hierdoor komt de abstracte dimensie, die eigen is aan de taal, minder tot uiting, en worden de woorden teruggeworpen op hun eigen materialiteit. De klanken en geluiden kunnen immers niet eenduidig gekoppeld worden aan een diepere, betekenisvolle inhoud, wat bij de kijker soms de indruk kan wekken veeleer naar lawaai te luisteren dan naar zinvolle uitdrukkingen. In dit geval laat de materie zich gelden op een storende manier. Het is alsof de woorden zich aan een zinvolle betekenis onttrekken, alsof ze puur op uitwendige basis met elkaar in verbinding treden.

In *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* resp. *Vermischte Bemerkungen* biedt de Oostenrijks-Britse filosoof Ludwig Wittgenstein twee concrete voorbeelden van hoe deze 'buitenkant' van de taal zich kan laten gelden, nl. door herhaling en door rijm (zie ook Burms 2007: 23). We illustreren ze kort aan de hand van twee scènes uit evenveel films van John Cassavetes.

Het eerste voorbeeld articuleert zich onder meer in de scène uit *Husbands* waarin Leona, de dame met het rode hoedje, meerdere pogingen onderneemt om een liedje te zingen. Ze reciteert de woorden '*It's just a little love affair...*', maar doet dat zonder overgave, zonder passie, waarop Harry (Ben Gazzara), Archie (Peter Falk) en Gus (John Cassavetes), de drie '*husbands*' uit de gelijknamige filmtitel, haar uitjouwen ('*no passion*', '*terrible*', '*unreal*'), en Leona aanmanen het liedje opnieuw te zingen, maar ditmaal met gevoel ('*from the heart*'). Niet de betekenis van de woorden staat centraal – de semantische inhoud van het liedje blijft immers onveranderd bij elke zangpoging – maar de materiële en fysieke zijde van de taal. Door het liedje enkele keren na elkaar te herhalen, komt de buitenkant ervan op de voorgrond, en lijken we als kijker de greep op de betekenis ervan te verliezen, 'het is dan alsof', zoals Arnold Burms (2007: 23) het formuleert, 'de betekenis in zinloze klanken verglijdt.' Door de herhaling biedt de materialiteit van de taal weerstand aan de betekenisgeving.

Het tweede voorbeeld, dat van het rijm, laat zich onder meer gelden in de zelfverzonnen liedjes en woordspelingen van het personage Chet (Seymour Cassel), de jonge gigolo uit *Faces*. Frappant in dit verband is de scène in Mary's huis waarin hij flirt met enkele '*middle class*'-dames van middelbare leeftijd door hun namen te laten rijmen tot een ontregelende warboel van zinloze klanken:

*'Florence from Torrance
She's got the 'inshorance'
Florence from Torrance
The men all want Florence'*

[...]

'Come on, Billie-May

I want it your way

Come on, Billie-May

Make it any day'

[...]

'Louise, Louise, Louise,

Don't pee in the trees'

[...]

Net als bij het voorbeeld van de herhaling vestigt de rijmvorm niet zozeer de aandacht op een semantische overeenkomst van betekenis, als wel op een materiële overeenkomst tussen woorden. De woorden gaan puur op uitwendige basis een verbinding met elkaar aan. Zo zullen de Engelse woorden die hier op elkaar rijmen na vertaling in een andere taal dat niet meer doen. De aandacht richt zich louter op het vormelijke. Het effect hiervan is een gevoel van vrijheid en uitbundigheid, dat sterk contrasteert met de opgehouden publieke gereserveerdheid van het Amerikaanse middenklassenmilieu. Via de materialiteit van de taal, opgewekt door het procedé van het rijm, doorpikt Chet deze schijn en komt hij, samen met de kijker, tot een niveau van realiteit waarbij de dames niet langer hun masker tonen, maar hun ware emoties.

Conclusie

Dit artikel heeft als doel de tegenstelling tussen de klassieke Hollywoodcinema en de cinema van John Cassavetes te herdefiniëren in termen van de aan- resp. afwezigheid van *image schemas*. Waar in de klassieke Hollywoodfilm de fysieke realiteit via de metaforische bemiddeling van *image schemas* wordt omgekneden tot een statische en schematische weerspiegeling van de innerlijke gevoelswereld, is het net de afwezigheid van deze metaforen in de films van Cassavetes die ervoor zorgt dat de fysieke en lichamelijke integriteit van de visuele inhoud onaangetast blijft. Het resultaat is een concrete en belichaamde vorm van cinema die buiten elke conceptuele verpakking valt.

Bibliografie

- Burms, Arnold. 'Betekenis, poëzie en onzegbaarheid', in: *Wijzgerig perspectief op maatschappij en wetenschap*, vol. 47. 1, 2007, p.18-27.
- Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Image schemas in film: Over de lichamelijke verankering van de verbeelding van abstracte begrippen', in: *CineMagie*, vol. 278, 2012a, p. 87-99.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Het container schema in de westerns van John Ford: Over de verbeelding van abstracte tegenstellingen in film', in: *CineMagie*, vol. 280, 2012b.
- Deane, Paul D. 'Metaphor of Center and Periphery in Yeats' *The Second Coming*', in: *Journal of Pragmatics*, vol. 24. 24, 1995, p. 627-642.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Kravanja, Peter. 'Een kleine metafysica van het contingente in film: Over de rol van het toeval', in: *CineMagie*, vol. 274, 2011, p. 67-71.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York; Basic Books, 1999.